

JOBIM, HARMONIA NA DIVERSIDADE

PATRICIA FUENTES LIMA

1. INTRODUÇÃO

Antonio Carlos Jobim é uma das grandes jóias da música popular brasileira. Jobim, como é conhecido internacionalmente, é autor de “The Girl from Ipanema”, em português, “Garota de Ipanema”, uma das canções mais tocadas no Brasil e no mundo. O compositor e poeta musical Jobim estabeleceu um novo gosto, um novo horizonte musical. Menino criado em Ipanema, foi uma das forças motrizes do movimento estético-musical conhecido como Bossa Nova, a mistura de nosso bom samba com as virtudes do jazz americano: mistura pela qual seria reverenciado e severamente criticado durante toda uma vida. E o que dizia a Bossa Nova? Muita coisa inicialmente, tinha a batida do compositor João Gilberto; um pouco, a poesia de Vinícius de Moraes e, por fim, a melodia e a paisagem de Jobim. Uma paisagem que condensava simplicidade, uma vida despojada cheia de mar, sol, com mata e bicho. A linguagem de sua poesia se distinguia da de Vinícius pela economia de sentimentalismo e frases complexas. Vinícius de Moraes era amante dos poemas ricamente adornados e do *ethos* abissal das paixões. Na fala de Jobim, sempre houve, é claro, sentimento e calor, mas expressos de uma forma essencial, enxuta, sem retórica, sem barroquismo. Sua prosa simples e de intensidade tranqüila se aproximava do palavreado simbólico e raro de Guimarães Rosa, daquela fauna mais natural do que humana, presente em *Jardins e riachinhos* (1984), metamorfoseada

em palavras, e cujo aceleração dos tempos acentuaram um mistério, o mistério do antidiscurso. A fala de Jobim é antipretensão, antiintelectualismo e, talvez por isto, mensageira da psiquê de seu país. Embora tenha tido uma rica educação musical, Jobim jamais freqüentou conservatório de música algum. Ele iniciou sua formação através de aulas particulares com Hans Joachim Koellereuter, introdutor do dodecafonismo no Brasil; logo em seguida, teve aulas com Lúcia Branco, que o incentivou a compor; e, ao longo de sua carreira musical, teve contato com Tomás Gutierrez de Têran, músico espanhol ligado ao projeto modernista de Villa-Lobos e Paulo Silva, professor, regente e compositor negro, que ensinou a Jobim harmonia, flauta, harmônica e violão. A formação poética e filosófica de Antonio Carlos Jobim é uma mescla de grandes compositores e escritores brasileiros. Na música, era apaixonado pela concepção brasilianista de Villa-Lobos, pela dolência de Pixinguinha e pelo trabalho lírico de Ary Barroso. Na literatura, tinha grande apreço pela fala coloquial de Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana e Paulo Mendes Campos e pelo universo encantatório de Guimarães Rosa e Mário Palmério. Era, como gostava de dizer, uma consequência direta de um determinismo brasileiro, de um sistema de significados singular:

O Rio de Janeiro é inspiração. Acho que tudo que fiz devo muito ao Rio de Janeiro, ao Brasil, sobretudo a este cenário, estas pedras, estas florestas, este mar imenso, estes peixes. A minha música deve muito às árvores, às montanhas, ao mar, à costa, aos pássaros e naturalmente não podemos esquecer a mulher brasileira que também faz parte da ecologia, é um animal natural como o homem. Tudo isso me deu estímulo para escrever música, pra sentar de manhã, ver o sol e achar que a vida é bonita, que é um troço que vale a pena ser vivida (Jobim 1995: 1).

Da mesma forma, Villa-Lobos explicava a respeito de seu interesse em perscrutar suas origens. Sua fala detalhava que era um filho da natureza e que sempre sentira necessidade de enfrentá-la, de aprofundar-se nela, ele afirmaria :

Escutei os tambores dos índios nas noites cheias de mistério. Vivo com os aborígenes, em regiões que quase escaparam das cartas geográficas. O que me interessa é a natureza do Brasil, o mistério do Amazonas e de outros rios que temos, como o São Francisco. (Claret 1987: 23)

A similaridade de Jobim com Villa-Lobos está na busca de uma forma puramente brasileira, na procura de estabelecer a percepção de uma gramática cultural, fazendo um exercício genuíno de observação dos fenômenos poéticos e seus ritmos. A bossa-nova de Jobim, evidencia a velocidade da língua do Brasil, sonoramente homogênea, macia, de poucas flutuações tonais, sua interpretação se vale do modo natural, da conversa rotineira. *O modus narrandi* se faz não para os grandes teatros, para as grandes encenações líricas ou portentosos arranjos vocais, mas para a fala do dia-a-dia, para a crônica do cotidiano, dos pequenos amores e não para o dia das grandes tragé-

dias. Descreve, sim, uma gramática brasileira que procura responder de forma ativa, flexível e sensata, às influências musicais e culturais externas que se impunham cada vez mais na cena artística brasileira, seja nas rádios ou nos *dancings* do momento. A bossa nova é uma resposta musical, uma adaptação à presença do estilo das “big bands” americanas que já se impunha desde os anos trinta e cuja chegada dos anos cinquenta apenas confirma a onipresença dos boleros, foxes e tangos nas rádios do Brasil, como explica o escritor Sérgio Cabral ao biografar Almirante, eminente radialista e pesquisador da música brasileira. Segundo Almirante, era piada corrente no ano de 1947 o caso do menino que, ao tentar sintonizar diversas estações de rádio brasileira, só ouvia rumba, comba, bolero e fox, concluindo desesperado: “mamãe, nosso rádio está quebrado, só pega rádio estrangeiro!” (Cabral 1990: 243).

O mesmo Almirante já advertia, em 1952, os maestros da Rádio Tupi sobre a crescente americanização dos arranjos musicais da casa (Cabral 1990: 252), num processo já descrito por Ary Barroso nos princípios do anos trinta, mas cuja evolução teria sido amenizada por meio da bossa nova. A bossa nova, na opinião do compositor Ary Barroso, era um movimento que, antes de tudo, reforçava o samba e não o contrário. Barroso, em resposta a um repórter do Estado de Minas sobre os possíveis danos provenientes do movimento engendrado na elitista Zona Sul carioca ao samba tradicional, afirmou que “a dissonância da Bossa-nova não prejudica. Além disso, acabou com a bolerização e a danosa influência do tango no samba” (Cabral 1993:405). Parecia haver uma crise na música popular, que Ary Barroso em 1962, colocava o samba “por baixo” e que, àquela altura, parecia ser chegada a “era dos boleros, do rock, do chá-chá-chá, do twist e de outras torceduras (Cabral 1993: 430). Barroso concorda com a idéia da antropofagia, tão cara a Oswald de Andrade, e a quem este último, amigo e modernista, Mário de Andrade explicava: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feito espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (Cabral 1993: 95). Jobim, ao se referir aos seus primeiros anos como pianista, lembrava da fase pré-bossa nova, chamando-a de “Cubo das Trevas”, muito devido à ambiência onde se ouviam tais ritmos: boates noturnas e *dancings* regados a uísque em Copacabana. O contexto sentimental de tais ritmos exalava tragédia, escuridão, amores malditos e interpretações impostadas e melodramáticas. Faziam parte dessa estética de excessos, artifícios e pouca economia vocabular e sonora, além da performance dos cantores e a interpretação, em termos tanto vocais quanto instrumentais, seguindo um estilo operístico. A bossa nova de Antonio Carlos Jobim, com suas letras e melodias descritivistas, aliada à batida criada por João Gilberto e sua interpretação naturalista, trouxe uma nova maneira de olhar e cantar a vida carioca. A percepção dos autores Vinícius de Moraes e Jobim reintegra também a mulher na música e na poesia, “retratando-a” junto à natureza, como um elemento selvagem, livre e harmônico. A mulher, embora musa, nunca é colocada como inatingível, intocada. Ao contrário, ela é a moça tangível e nativa das ruas de Ipanema, não é nenhuma donzela de corpo branco e rosáceo da Renascença. Ela é bela e parcialmente desnuda, como

uma nativa, como uma natural das águas e das terras de Ipanema (nome indígena). É a moça do corpo dourado que passeia tranqüila em direção ao mar, sua segunda morada. É livre, confortável em seus trajes de banho, e cuja beleza encantadora pertence à paisagem solar, conforme narra a letra: “É ela, menina, que vem e que passa/ Num doce balanço, a caminho do mar,/ Moça do corpo dourado,/ Do sol de Ipanema,/ O seu balançado é mais que um poema,/ É a coisa mais linda que já vi passar”. Este trânsito do elemento feminino, como um significado integrado aos outros símbolos naturais, dirá muito da postura de Jobim com relação à mulher, numa época em que o feminismo ainda era uma onda distante.

Jobim foi autor da construção desta nova sintaxe de costumes, deste novo imaginário internacional sobre o Brasil. Tornou-se figura mítica de sua gente e de sua linguagem. A narrativa que organiza conjuga mitos sobre sua cidade e sobre sua geração, é afirmadora de signos: a natureza exuberante de flora exótica e fauna onipresente, a fala mansa, as mulheres morenas ao sol, o mar e a praia. Ao inspirar-se no país de sua infância e adolescência, criou-o, aos ouvidos dos que o desconheciam. Construiu um anedotário cujo significado sedimentou-se em tranqüilidade, maciez, palavras doces e um trópico distante, onírico, mas ainda assim amigável e coloquial. O resultado desta existência musical é uma síntese de significados oriundos do Brasil, das Américas e sobre o tênue equilíbrio necessário para a manutenção da vida. Jobim, como compositor, articulou samba e jazz; uma alquimia de símbolos aparentemente antônima e dissonante, mas que, nas suas mãos ao piano e junto com a batida no violão de João Gilberto, harmonizou dois universos musicais aparentemente singulares, o jazz cujo improviso altera a melodia e a bossa nova de Jobim que improvisa a harmonia. Na letra de “Corcovado”, o símbolo maior do Rio de Janeiro, colocam-se os valores fundamentais para a felicidade: “Um ‘cantinho’ e um violão,/Este ‘amor’, uma ‘canção’,/Pra fazer feliz a quem se ama,/ Muita ‘calma’ pra pensar”. Críticos alegam, que a bossa nova de Jobim era um amontoado de sentimentalismo apolítico e de canções que estavam sempre pontuando “o amor, o sorriso e a flor”, como o disco de João Gilberto, com o título com os mesmos versos. O valor de suas canções está na descrição de um universo que se despede, do isolacionismo, das formas artesanais e que cada vez mais busca refúgio, recanto, paraíso. A corrida do tempo impulsiona a busca para a manutenção de um ideário animalizado, cheio de bichos, plantas, silêncios e economia de fala humana, de ruído artificial. Não parece acidental, que a bossa nova jamais tenha de fato popularizado um tipo, um ritmo propício para a dança, assim como o maxixe, o samba, o tango. Ao contrário da bossa nova, o tango metaforiza a desterritorialização e a existência do outro e os encontros traumáticos e violentos como explica Marta Savigliano: “[...] Tango created expressed exile, and it created as well [...]. The music, the lyrics and the dance are witness to this process of simultaneous deterritorializations. [...] Tango crassly confirms the existence of the Other [...]. Brewing resentment, it is a stubborn story of impossible but fatal encounters”. (1995: XV), A bossa, ao contrário, pede economia de locomoção, de mo-

vimentos, de gestual. Os versos de Jobim pedem recuo, refúgio, ao invés de avanço e invasão. Como os bichos se escondem antes do vendaval. Alguns argumentam que essa economia seria a resposta de um país que não se quer mais servilmente emocional, mas procura a racionalidade e o intelectualismo, Suzel Ana Reily descreve:

Bossa nova can indeed be seen as de-exoticised Brazilian music. While drawing on various Afro-Brazilian traditions, the mellow sound of the guitar and the soft percussion highlighted their complex principles[...]Joao Gilberto's timid and quiet voice negated the stereotype of Brazilians as an over-emotive, exuberant race, the natural products of a tropical climate, to portray them as contemplative, intimate and sophisticated. The perfection and precision with which he fitted his accompaniments to the deceptive simplicity of Tom's melodic lines are comparable to the workings of a finely tuned machine. 'Chega de Saudade' was a masterful response to Rio's search for a new medium of popular musical expression. The land of carnival had entered the modern era. (Reily 1996: 6)

Comprovadamente no cartaz político da nação, que buscava seu ideal de modernização e progresso, não na resposta intuitiva do poeta. “Corcovado” pede uma tranquilidade e uma lentidão que aos poucos reafirmam a coexistência de novos tempos no Brasil e no mundo. Parece contraditório lembrar que a bossa nova cresceu à sombra dos anos do presidente Juscelino Kubistcheck, com o plano acelerado de desenvolvimento econômico e tecnológico brasileiro e da construção de uma nova capital: Brasília. Pensando nos alicerces de Brasília, Jobim tem uma obra combativa por constituição. O caráter ontológico da obra de Jobim é a resposta lírica aos novos tempos, já que o início da década de sessenta, despedia-se da velha capital e dos valores obscuros da “fossa” e dos valores extra-nacionais ideologicamente; o país procurava formalmente a expansão tecnológica para inserir no contexto mundial. Entretanto, os dados do Instituto Brasileiro de Geografia (IBGE) denunciaram que 45% dos brasileiros passavam a viver nos principais centros urbanos brasileiros, causando inchaço populacional e problemas de desemprego e moradia nas grandes cidades. Somada a estas modificações urbanas, a presença do rádio era quase absoluta e a chegada da televisão em 1950, preconizava um novo tempo. Estes “ruídos tecnológicos” a algazarra de novidades parecem não apenas explicar a calma que Jobim implora em “Corcovado” (1960), mas também a popularidade de sua música. Nicolau Sevcenko, ao ponderar sobre a aluvião de mensagens que os meios de comunicação trazem para a vida moderna, registra: “A invasão de privacidade não é mais uma possibilidade, uma negociação, ou uma arbitrariedade. Ela é uma condição histórica”(Sevcenko 1998: 616). A abundância de ruídos, leva a refletir que “Corcovado” representa este momento de silêncio, de subjetividade, em que o poeta busca sua integração com a natureza, com os sons naturais e com a acústica de um instrumento de cordas tão popular nas Américas como o violão. A música de Jobim, pela sua suavidade e delicadeza, serve de índice, seta, sinalizador para o espaço da meditação, do recolhimento e da quietude.

É este viés ameno e despojado de Jobim que se notabilizou como sua essência e verdade, muito embora sua *persona* midiática tenha se vestido de *smoking* –nos anos que se seguiram ao sucesso da bossa nova nos Estados Unidos– ao lado de Frank Sinatra ou em duetos inesquecíveis com músicos do jazz americano, como Stan Getz, Gerry Mulligan e muitos outros. Jobim, em sua natureza fundamental, parece ser, repetidamente, mesmo no estrelato, uma mistura do clássico e do moderno, do despojado e do sofisticado ou, como foi tardiamente retratado pela fotógrafa e esposa Ana Lontra Jobim, um homem que tocava com intimidade um instrumento clássico como o piano, ou à luz do dia, na areia de Ipanema, vestido de terno e chapéu de palha, tendo ao fundo, como que abençoando, a porta-bandeira da Mangueira, carregando o estandarte sagrado de toda escola de samba carioca. Neste resumo fotográfico, podemos vislumbrar o arranjo instantâneo e contrastativo de alguns signos caros à cultura brasileira: o samba e o maestro; a praia e o morro; a Zona Sul –privilegiado espaço do Rio de Janeiro– e a sua Zona Norte –mais empobrecida, muito menos glamurosa e algumas vezes esquecida– indissolúveis. Este enquadramento reflete uma coexistência pacífica que nem sempre exemplificou na realidade o que idealmente se deseja, mas que a obra de Jobim sincretizou, harmoniosamente atando duas, ou as muitas extremidades da mesma cidade, de uma nação e de um modo de vida aparentemente díspar. É na forma sonora que ele idealmente busca e alcança a harmonia das diferenças. Jobim une, no seu profundo amor por toda forma de vida e expressão; ele une pela arte. O ser Jobim está nesta propriedade de harmonia, está nesta capacidade do artista em amalgamar polaridades extremas, o poeta músico Jobim expressou este ideal na sua musicalidade que cozinha o erudito e o popular, o clássico e o moderno, o nativo e o estrangeiro.

2. O ESTILO JOBINIANO

Em “Samba do Avião”, Jobim aceita a sugestão de parceiros para introduzir a frase que serve de preâmbulo musical. Neste “vestíbulo” da canção, Jobim se vale dos símbolos do sagrado, para enumerar e criar outros signos. junta deuses e santos procedentes de origens religiosas díspares, compõem a imagem, os elementos da natureza do Rio de Janeiro; o costão de pedra e a coragem dos pescadores. A voz lírica do poeta invoca todas as forças da natureza para que a sua chegada pelo ar, ao Rio de Janeiro, se faça com segurança. É sabido que Jobim, na sua juventude, temia as viagens aéreas. Daí valer-se de todos os credos e proteções. A reverência poética de Jobim estende-se também aos símbolos da natureza, à árvore aroeira do Brasil e aos homens bravios em constante diálogo com o mar. Seus pensamentos se alternarão entre visões da cidade e a segurança do voo:

Eparrê, aroeira beira de mar/Salve Deus e Tiago e Humaitá/Eta, costão de pedra dos homebrabo do mar/ Eh, Xangô, vê se me ajuda a chegar/Minha alma canta/Vejo o Rio de Jancei-

ro/Estou morrendo de saudades/Rio, seu mar/Praia sem fim/Rio, você foi feito prá mim/
Cristo Redentor/Braços abertos sobre a Guanabara/Este samba é só porque/Rio, eu gosto
de você/A morena vai sambar/Seu corpo todo balançar/Rio de sol, de céu, de mar/Dentro
de um minuto estaremos no Galeão/Este samba é só porque/Rio, eu gosto de você/A mo-
rena vai sambar/Seu corpo todo balançar/Aperte o cinto, vamos chegar/Água brilhando,
olha a pista chegando/E vamos nós/Aterrorar.

Jobim cria um índice de signos que se miscigenam para reproduzir o imaginário religioso do poeta. Os versos iniciais imploram a proteção dos santos da igreja católica, o apóstolo Thiago, Deus e a permissão de Iansã e Xangô, senhores do vento, dos raios, rochas e trovões respectivamente. A tradição indígena não é esquecida, já que Humaitá, ou pássaro pequeno na língua tupi, é invocado. A frase inicial, entretanto, pertence ao camdomblé que faz a saudação-permissão a Iansã: eparrê. Embora esta análise pareça conduzir a um nacionalismo ufanista, ela pretende revelar muito mais a transubstanciação do folclore nativo, que Mário de Andrade chamou de “arte-ação”. Andrade defendia um primitivismo brasileiro. Em face do futuro, este primitivismo nacional representaria muito mais uma vontade, uma procura, que digeriria o folclore, juntamente a tendências e pesquisas universais.

Em “Águas de Março” composta no sítio de Jobim, há a enumeração incessante de signos brasileiros que se intercalam numa sintaxe econômica, pontuada pela densidade lexical, pela força da palavra. A prosa-canção de Jobim observa a realização da sintaxe e fonética brasileira coloquial. Sua prosódia ressoa, exclamação corriqueira, comum e, nesta intenção, ignora o erudito “bel-canto europeu”, mencionado por Mário de Andrade (1977: 151). Nesta prosa-canção, há persistência do verbo *ser*, na terceira pessoa, enfatizando as condições do sujeito, não como estado, mas como ser. As coisas, as palavras, apenas são, autônomas de qualquer vontade, ou predicativos:

É pau, é pedra, é o fim do caminho/é um resto de toco, é um pouco sozinho/é um caco
de vidro, é a vida, é o sol/ é a noite, é a morte, é um laço, é o anzol, é peroba do campo,
é o nó da madeira, caingá, candeia,/ é o Matita Pereira/ É madeira de vento, tombo da
ribanceira,é o mistério profundo/é o queira ou não queira, é o vento ventando, é o fim da
ladeira/é a viga, é o vão, festa da cumeeira/é a chuva chovendo, é conversa ribeira/ são as
águas de março, é o fim da canseira/é o pé, é o chão, é a marcha estradeira/passarinho na
[...]/é a luz da manhã, é o tijolo chegando/é a lenha, é o dia, é o fim da picada.

Há João, José, nomes comuns da gente do Brasil, a festa da cumeeira, agremiado-
ra de pedreiros, pintores e proprietários, ao fim de todo projeto de construção. Suce-
dem-se em cascata, rimas simples: a cachaça, a aguardente de cana e o belo horizonte;
as cobras, as rãs, os sapos e os passarinhos. É esta narrativa jobiniana, de tempo e es-
paço quase pré-coloniais, que documenta não apenas o ciclo de vida, e da diversidade
natural brasileira.

3. O LEGADO DA HARMONIA

A obra de Jobim é numerosa, por ser essencialmente rica em parcerias poéticas, raramente permite descortinar a tessitura da fala jobiniana, deslocando nossa atenção para a grandiosidade de sua obra melódica, seja em ritmos ou influências. Abraçar sua obra musical que vai aquém e além dos cantos primeiros da bossa-nova, se estendendo por tantos ritmos e temas, é tarefa hérculea e longa. Seus repertórios passeiam pelo bolero, valsa, modinhas, xotes, chorinhos, sinfônicos, sambas, composições jazzísticas e bossa-novistas. O legado do poeta e maestro, como colocado no início deste trabalho, não se restringe aos valores transgressores da bossa nova. Sua herança é também um grito, um clamor, um poema que instila a proteção. A poesia de Jobim reclama o tato amoroso e gentil e traz aos muitos amantes da vida um sentimento de casa indígena, de oca, de pertencimento a um ecossistema chamado Brasil, chamado Terra, com sua flora e fauna originais e cada vez mais raras. O poeta e maestro emérito traduziu para a música uma ampla geografia humana de proporções continentais.. Os cantos de aparência exclusivamente bela da bossa nova vão se consolidar numa consciência protetora e ecológica, na década de setenta e nas posteriores. Em 1958, ser ecológico era um adjetivo raro, e poucos o atribuiriam à música. Muito mais tarde, a canção “Passarim” de 1985 falará de um mundo em desordem e cujos recursos naturais escasseiam, repercutindo nas relações humanas. A calma e o cantinho para fazer música, de “Corcovado”, já rareiam, o passarinho não pousa, não repousa. Já é o homem, o músico, o pássaro que se fragmenta em existência nômade e sem descanso.

Passarim quis pousar, não deu, voou /Porque o tiro partiu mas não pegou/Passarinho me conta então me diz/Porque que eu também não fui feliz /Me diz o que eu faço da paixão/ Que me devora o coração/ [...] E o mato que é bom, o fogo queimou/Cadê o fogo, a água apagou/E cadê a água, o boi bebeu/Cadê o amor, o gato comeu /E a cinza espalhou /E a chuva carregou/Cadê meu amor que o vento levou/ [...]

O sujeito desta canção é a rendição completa da voz lírica do poeta à condição do selvagem. “Passarim” é o diminutivo, no português caipira, caboclo, de pássaro pequeno, passarinho. Esta fábula-canção é, mais uma vez, uma testemunha do progresso que se instalou de forma predatória e avassaladora. O tempo verbal é um oscilar entre o presente de signos escassos, já que não há amor, pouso ou humidade. A memória do que se teve: caminho, rastro, casa e a saudade do que se modificou: a canção, a luz, o sol. “Passarim” é o retrato do desequilíbrio no sistema, da gramática jobiniana em flagelo, pois, como a letra descreve, o caminho a água levou; o rastro a chuva apagou; e a casa o rio carregou. Jobim, compreendido unicamente dentro de seu texto poético, de sua gramática de relações ecológicas, é espelho de profundas transformações que assomaram seu país nas décadas de cinquenta, sessenta e setenta.

CONCLUSÃO

Talvez, a melhor explicação para a popularidade de Jobim não apenas nas Américas, mas no mundo seja esta capacidade de harmonizar sons diferentes, sua recriação de um ambiente de equilíbrio entre o homem e o selvagem e onde as espécies de natureza distinta vivam em harmonia. Outra possibilidade está na calma que suas canções evocam, criando uma janela para expressões vocais imperturbáveis e amenas; possibilitando assim um religamento entre a raça humana ao seu paraíso perdido na terra. Tornando-se Jobim na tenra adolescência um profundo conhecedor de pássaros e um ex-caçador por convicção (após uma experiência nas matas do Sudeste brasileiro em sua adolescência) fará do restante de sua existência, um canto ao selvagem e um libelo a ecologia de todos os seres. Será a partir da canção “Águas de Março” que dará visibilidade ideológica à sua leitura filosófica e ecológica da vida e das relações, que se resumirá numa integração dos seres e na valorização de toda forma de vida. Os álbuns que se seguem até a data de sua morte são um índice em seus títulos, da preocupação de Jobim com toda a gente, com o planeta e com a sua casa, a Mata Atlântica. “Matita Perê” (1973), “Urubu” (1976), “Terra Brasilis” (1981), “Passarim” (1987) e “Antonio Brasileiro” (1994) foram os últimos vôos do “passarim” Jobim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABRAL, S (1990) *No tempo de Almirante: uma história de rádio e MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1993). *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- CLARET, M (1987) *O pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret.
- JOBIM, A. L. (1991) “Tom e Manguera”. Acervo Jobim. Instituto Antonio Carlos Jobim. Rio de Janeiro
- JOBIM, C. (1995) *Visão do Paraíso: Mata Atlântica*. Rio de Janeiro: Editora Index.
- _____. (1987). “Passarim”. Passarim. Polygram.
- _____. (1972). “Águas de Março”. *Elis e Tom*. Philips.
- _____. (1964). “Samba do Avião”. *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*. Warner.
- _____. (1960). “Corcovado”. *O amor, o sorriso e a flor*. Odeon.
- MORAES, V. de (1991) *Livro de Letras*. Texto de São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1970). “Garota de Ipanema”. *Tide*. CTI Records.
- PROPP, V. (1958) *Morphology of the Folktale*. Bloomington: Indiana University Press.
- SAVIGLIANO, M. E. (1995) *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- SEVCENKO, N. (1998) “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio” em *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras.